
BLANCAS JUEGAN Y GANAN

De las rehabilitaciones

Luis Moreno Mansilla

Cuando me enfrenté a la posibilidad de escribir un texto sobre las rehabilitaciones de los últimos años, pensé que, escapando de consideraciones funcionales, aquí más bien se trataba de perfilar una forma de *relación* con la antigüedad, una visión propia de la historia.

Los modos de trabajar de los arquitectos son tan infinitos como sus personalidades, pero en las rehabilitaciones, quizás más que en cualquier otra obra, el arquitecto se ve obligado a dibujarse frente a la historia.

Y ver la historia, ¿no es acaso ver, en definitiva, lo que nos rodea, lo real?

Con precisión y autoridad, muchos estudiosos han descrito el sucederse de las diversas ideologías a través de las cuales el pasado ha tomado forma ante nuestros ojos.

Pero hoy estas estrategias, al igual que ha ocurrido con los movimientos estéticos y artísticos, son apenas simulaciones, banales repeticiones de sus heroicos precursores.

Ajenos a las *argumentaciones*, algo puede estar cambiando en la mirada de hoy hacia lo que nos rodea.

Y la forma en que la realidad, y con ella la historia, se mira, es, desde mi entender, aquello que mejor nos puede ayudar a ver más allá, detrás de las obras que aquí se presentan.

Durante las tardes que transcurrían en la Academia de Bellas Artes en Roma, nos gustaba pasar largas horas conversando bajo los amargos mandarinos que Valle-Inclán plantó, como si el tiempo pudiera pasar lentamente. Desde allí escuchábamos, entre las torres azafranadas del claustro, las veladas conversaciones del músico con su piano.

White moves and wins

On Rehabilitation

Facing the possibility of writing a text on the rehabilitations of the last few years, I thought that, evading functional considerations, it might be better to outline a form of relation to the past, a vision of history itself.

Architects' working methods are as varied as their personalities, but in rehabilitation work, more than perhaps in any other kind, the architect is obliged to depict himself in front of history.

And looking at history, is this not really to look at what surrounds us, at the real?

With precision and authority, many scholars have described the succession of various ideologies through which the past has taken form before our eyes.

But today these strategies, just as has occurred with aesthetic and artistic movements, are scarcely simulations, banal repetitions of their heroic precursors.

In contrast to these argumentations, something indeed may be changing in our way of seeing our surroundings.

And the form in which reality, and with it history, is seen, is to my understanding that which can best help us to see beyond and behind the works here presented.

During afternoons at the Academia de Bellas Artes in Rome, I liked to pass long hours in conversation under the bitter mandarin trees planted by Valle-Inclán, as if in this way time would pass more slowly. From there I heard, between the saffron towers of the cloister, the murmur of conversation between a musician and his piano.

Con el extraño silencio de los compositores, me contó un día que estaba escribiendo una ópera y, mostrándome un grueso cuaderno de partituras, empezó a tararear las primeras notas, canturreando ceremoniosamente las páginas, al principio cuidadosamente grafiadas. Al poco tiempo, la escritura desaparecía, pero él siguió pasando, en silencio, páginas y páginas en blanco, una a una, hasta posar su dedo, al final casi del volumen, sobre una tímida crucecita en lápiz, y mirándome entre orgulloso y sorprendido, dijo: *Y acaba aquí.*

Una vez escurrida entre los dedos la armonía, parecía como si las matemáticas fueran la única vereda de fuga, y le gustaba trabajar imponiéndose una serie de métricas entreveradas y desarrollarlas implacablemente, estableciendo unas reglas cuyo inevitable rigor diera coherencia a la obra, como si su trabajo consistiera apenas en calcar lo que, invisible, ya estaba escrito en el papel, como si el azar pudiera imponer, a través de una reacción en cadena, su propio destino.

Al compositor John Cage también le gusta, de otra manera, considerar su música como una cuestión de azar. Le gusta introducir objetos entre las cuerdas del piano, como ya hacía Henry Cowell, para que el pianista pueda desgranar los sonidos de toda la orquesta, como si cada hombre fuera un grupo de hombres.

También le gusta, en las conferencias, convertir las palabras en música, para desesperación de sus oyentes, vaciándolas de puntuación y denotación, tratarlas como *objetos físicos*.

Como obligado contrapeso de la fortuna, que equilibra la realidad, le interesa el ajedrez, en el que se *supone* que no hay elementos de azar. Desde su *loft* neoyorquino, en el que todos los ruidos de la ciudad se convierten en música, narraba en una reciente entrevista lo mucho que se enojaba Marcel Duchamp cuando se sentaban frente al tablero de ajedrez a jugar, pues, según Duchamp, *Cage no quería ganar.*

En realidad le gusta ganar, pero muchas veces su alma gentil se resiste a capturar las piezas, y su vista se ensimisma en la intrincada relación de las figuras sobre el tablero. La geometría de las piezas adquiere entonces vida, como si sus relaciones fueran insondables y su propia *existencia*, inminente.

With the strange silence of composers, he told me one day that he was writing an opera, and showing me a thick score, he began to hum the first notes, ceremoniously following the music through the pages, which at first were carefully notated. Before long the writing disappeared, but he continued in silence, turning page after page, all blank, one by one, until, almost at the end of the volume, he put his finger over a timid cross, marked in pencil, and looking at me with a mixture of pride and surprise, he said, *«and it ends here.»*

Once he had grasped harmony, it seemed to him that mathematics was the only path of «fugue» (literally, of flight), and he liked to work by pre-imposing a series of mixed meters, which he developed implacably, establishing rules whose inevitable rigor would give coherence to the work, as if his labor consisted in nothing more than calculating what, though still invisible, was already written on the page, as if chance could impose, through a chain reaction, its own destiny.

The composer John Cage, in a different way, also likes to consider his music a question of chance. He likes to introduce objects between the strings of the piano, as Henry Cowell did, so that the pianist can thresh the sounds of an entire orchestra, as if each man were a group of men. He also likes, in conferences, to convert words into music, to the despair of his listeners, emptying the words of punctuation and meaning, treating them as *physical objects*.

As an obligatory counterweight to fortune, which balances reality, he is interested in chess, in which he *supposes* there is no element of chance. From his New York *loft*, where the noise of the city is converted to music, he described in a recent interview how much he annoyed Marcel Duchamp when they sat before a chessboard to play, because, according to Duchamp, *«Cage didn't want to win.»*

Actually he does like to win, but often his elegant nature resists the opportunity to take pieces, and focuses instead on the intricate relations of the figures on the board. The geometry of the pieces thereby acquires life, as if their relations were unfathomable and his own *existence* imminent.

La queja de Duchamp sobre un Cage que no quería ganar se convirtió también para mí en un objeto físico que constantemente me acompañaba, y que colocaba bajo cualquier luz que me encontraba, esperando que se iluminase, como si fuera la llave de algo que, cercano a mí, desconocía.

Me entretenía pensando que podía ser como ese espejito que a veces utilizan los pintores, cuando a fuerza de mirar un cuadro ya no lo ven y, volviéndose de espaldas a su obra, la miran reflejada y distante, con nuevos ojos, como saliendo del huracán en el que se hallan inmersos para colocarse en el inmóvil *otro* ojo. Vista a través del espejito, me parece, la singular partida refleja el campo en el que dos miradas dispares sobre la realidad, y también sobre la historia, batallan hoy.

A Duchamp le gusta la estrategia, le gusta ganar. Para Cage, la *sensación* vela el pensamiento sobre la sucesión de los hechos, de forma que la presencia real de lo físico se impone sobre el *proceso*.

Las palabras físicas de Cage están quizás cerca de los textos amorfos de los cristales de Duchamp, pero hay siempre en éste el planteamiento de un juego intelectual, de una *estrategia* para evitar que el cristal tome *forma* estética o literaria, de manera que no sea posible ninguna lectura, sea ésta tradicional o innovadora. Es, si se quiere, el fin anunciado de una tradición filosófica que observa el mundo como un proceso, como una *dirección*, ya sea ésta la de la historia del conjunto de las ideologías, o el devenir de cada propia ideología: la voluntad, en fin, de manifestar una convicción válida, en último término, para todas las personas.

La mirada de Cage, sin embargo, no establece la necesidad de ganar, de convencer; en el extremo, no se relaciona con el otro, sino que hace de la experiencia física de lo *real*, animándola con su reflexión personal, el ser de su mirada.

Ahora bien, visto desde la arquitectura, la diferencia es esencial, aunque sea ésta una cuestión de prioridades.

Para unos la mirada se posa sobre la realidad como un reflejo filtrado por el pensamiento, la historia aparece como una sucesión de ideologías que anudan objeto y época, y la propia obra se convierte en *argumento*. Para otros, el mundo se presenta como un hecho físico que impresiona, la historia como un conjunto de piezas materiales que existen cuando se recorren, y la obra deviene el esfuerzo por atrapar una *sensación*.

Duchamp's annoyance that Cage didn't want to win also becomes for me a physical object which is with me constantly, under whatever light I find myself in, waiting to be illuminated, as if it were the key to something close to me that I know nothing about.

I divert myself thinking that it could be like the small mirror that painters sometimes use when, from the force of looking at a painting they can no longer see it, and so they turn their backs to the work and look at its reflection from a distance, with new eyes, leaving the hurricane in which they were immersed to find a place in the unmoving *other* eye. Seen through the little mirror, it seems to me that this singular game of chess reflects the field in which two ways of seeing fight over reality, and also over history, a battle which continues today.

Duchamp likes strategy, he likes to win. For Cage, *sensation* veils thought over the succession of acts, in such a way that the real presence of the physical imposes itself over the *process*.

Cage's physical words are perhaps related to the amorphous texts of Duchamp's Glass, but the latter are always based on an intellectual game, a deliberate strategy to prevent the Glass from taking an aesthetic or literary *form*, in such a way that no reading is possible, be it traditional or innovative. It is as if Duchamp wants to announce the end of a philosophical tradition that observes the world as a process, as a *direction*, that is, that of the history of the conjunction of ideologies, or the development of each particular ideology: the will, in other words, to declare a conviction as valid, to the ultimate degree, for all people.

Cage's way of seeing, nevertheless, does not establish the necessity of winning, of convincing; at its extreme, it has no relation to an other; it only relates to the physical experience of the *real*, animated by personal reflection, the being of this way of seeing.

From an architectural point of view, this difference is essential, although it is really a question of priorities.

For some, their way of seeing poses over reality like a reflection filtered by thought; history appears as a succession of ideologies that link object and epoch, and their own work becomes an *argument*, a process of reasoning. For others, the world appears as the impression of a physical fact; and history as a conjunction of material pieces superimposed over one another. For them a work derives its force from capturing a *sensation*.

Una visión ideológica, sin embargo, se traza necesariamente desde la interpretación de los hechos de la historia. El dibujo de ese mapa, por tanto, destila y valora la enigmática relación del pensamiento de cada época con la obra que nos ha legado.

Desgraciadamente, carezco de las facultades propias de un historiador, capaces de aprehender los trazos de la historia. De ello me dí cuenta en Estocolmo, hace un par de años.

Siempre me han interesado los viajes de arquitectos, quizás por lo que tienen de *físico*, y trataba, en el Museo Sueco de Arquitectura, de reunir material sobre ellos. De entre las cajas grises escrupulosamente ordenadas que contenían la documentación de los viajes de estudios surgieron dos con el epígrafe: *Asplund, America*. Abrí la primera caja, que contenía una serie de objetos descuidadamente apilados. Primero un añejo billete de barco hacia América. Después, una fina bandera americana de papel de seda cariñosamente doblada. Recuerdo que la desplegué poco a poco, escuchando entre ese silencio nórdico los ruidos del papel, el crujir de la bandera y, al levantarla contra los rayos ya invernales que entraban por la ventana, la luz traspasó sólidamente aquellas barras y estrellas.

Y en aquel momento me quedé inmovilizado, cautivado por esa imagen poderosa. Pero quieto sobre todo porque sentí que, de alguna manera, estaba violando la intimidad de una persona, que ahora imaginaba, a la vuelta de su viaje, doblando la bandera entre recuerdos, como si esa caja no debiera ser abierta nunca.

Las impresiones sobre el *material* de la historia me velaban sus razonamientos, y cerré cuidadosamente la caja, guardando en ella la esperanza de comprender la historia.

Por otra parte, ¿no corremos el peligro de, al trazar el mapa de lo que nos rodea, representar con exactitud todos los datos y sus relaciones, pero olvidar el paisaje que lo sustenta?

Los estudios sobre la Transestética de Baudrillard sondan esa relación siempre clandestina, intermitente, ambivalente con el arte, y, con él, el de la arquitectura. Rasgando así las cuerdas de la *sensibilidad* moderna, el destino, más que la historia, del arte queda interrogado por esa lata Campbell's de Warhol en la que, definitivamente, no hay necesidad de plantearse si es bella o es fea, no existe ya la cuestión de si es real o irreal, y la proliferación absoluta de imágenes, lo que él llama el grado *xerox* de la cultura, conduce inevitablemente al *vanishing point* del arte.

An ideological vision nevertheless is necessarily laid out from an interpretation of historical facts. The outline of this map therefore distills and valorizes the enigmatic relation between the thought of each epoch and the works that have reached us.

Unfortunately, I lack the faculties required of an historian, the capacity to recognize the strokes of history. I became aware of this a couple of years ago in Stockholm. I have always been interested in the voyages of architects, perhaps for what they have of the *physical*, and I was attempting, in the Swedish museum of architecture, to gather material on this subject. Among the scrupulously organized gray boxes that contained documentation of voyages of study emerged two with titles «Asplund, America.» I opened the first box, which contained a series of carelessly piled objects: first an old boat ticket for America, then a thin American flag of silk paper, carefully folded. I remember unfolding the flag bit by bit, listening in the Nordic silence to the sound of the paper, the rustle of the flag, and, lifting it against the winter rays that entered through a window, seeing how the light passed solidly through the bars and stars.

At that moment I found myself immobilized, captivated by this powerful image. But I kept still because I sensed, more than anything, that in some way I was violating the intimacy of someone whom I now imagined at the end of his trip, folding the flag between memories, as if this box should never have been opened.

The impression of the materials of history hid from me their reasoning, and I carefully closed the box, leaving in it the hope of understanding history.

From another point of view, in tracing a map of what surrounds us, representing with exactitude all the facts and their relations, don't we run the risk of forgetting the landscape which sustains these facts?

Baudrillard's studies of Transaesthetics probe this relation, always clandestine, indeterminate and ambivalent, of art and architecture. Scratching the chords of a modern *sensibility*, the destiny of art, more than its history, ends in the interrogation of Warhol's Campbell's Soup can, in which, finally, there is no need to ask if it is beautiful or ugly, and the question of whether it is real or unreal doesn't even exist: the absolute proliferation of images, what could be called the Xerox degree of culture, leads inevitably to the Vanishing Point of art.

Para Baudrillard, la ausencia de referencia estética real con el mundo, convierte a la realidad en un evento abstracto, *al margen*, y las imágenes, como ocurre con los iconos, nos permiten continuar creyendo en el arte eludiendo la cuestión de su existencia, convirtiéndose no en objetos estéticos, sino rituales, cuyo uso es *ritual*. El arte deviene así, en la transestética, un concepto ritual, sin referencia a un juicio estético.

Sin la posibilidad de juzgar, no hay sino indiferencia y es la fascinación moderna aquella que proviene de la ausencia de relación, en la que todo puede ser más feo que lo feo, más naïf que lo naïf, más moderno que lo moderno, más caro que lo caro.

Se llega así al *estadio fractal*, en el que no existen leyes de equivalencia, ni naturales ni generales, y en el que cada partícula sigue su propio movimiento, su propio fragmento de valor.

Y al igual que el principio de incertidumbre declara la imposibilidad de conocer contemporáneamente la velocidad y la posición de una partícula, ya no es posible atribuir valor a las cosas.

El hombre, por tanto, ya no se proyecta en sus objetos, y la dimensión psicológica desaparece.

En lugar de la reflexiva transcendencia del espejo y la escena, concluye Baudrillard, sólo existe la superficie no reflectante, ajena, del éxtasis de la comunicación.

Y tal como el arte, provocado por la mercancía, encuentra su vía, desde Baudelaire, en ser más objeto que el objeto, mucha de la arquitectura de nuestros días permanece hipnotizada en la representación de esta realidad.

Rota por los lingüistas la relación entre las dos caras de la moneda que es la palabra, tal parece como si arquitectura y construcción hubieran también roto sus lazos ineludibles.

Como los fragmentos de un holograma que contienen en sí todo el universo, como los objetos fractales que contienen toda la información en cualquier punto, los detalles se convierten en los puntos que explícitamente representan la batalla, en definitiva, entre estructura y ornamento. Desaparecidas las categorías, la reflexión se repliega en lo *objetual*.

La mirada contemporánea encuentra así sosiego en esa plancha abollada por multitud de impactos como paradigma de la realidad moderna, frente a aquella otra perforada en un punto por la precisa insistencia que representa la confianza en una única mirada frente a la cultura.

For Baudrillard, the absence of real aesthetic references to the world converts reality into an abstract, *marginalized* event; and images, as occurs with icons, permit us to continue believing in art while eluding the question of its existence, becoming not aesthetic objects, but ritual objects, whose use is *ritual*. Thus art becomes, in transesthetics, a ritual concept, without reference to aesthetic judgment.

Without the possibility of judgment, there is nothing but indifference, that modern fascination, arising from the absence of relation, in which everything can be more ugly than the ugly, more naïve than the naïve, more modern than the modern, more expensive than the expensive.

This leads to a *fractal state*, in which laws of equivalence do not exist, neither natural or general, and in which each particle follows its own movement, its own fragment of value.

And just as the Uncertainty Principle declares the impossibility of knowing both the velocity and the position of a particle at a given time, it is now no longer possible to attribute value to things.

Moreover, man no longer projects himself into objects, and the psychological dimension disappears.

In place of the reflective transcendence of the mirror and the scene, Baudrillard concludes, there exists only an isolated non-reflective surface, the ecstasy of communication.

And just as art, provoked by merchandising, finds its way, since Baudelaire, by being more of an object than the object, so much of the architecture of our times remains hypnotically fixed on the representation of this reality.

The relation between the two sides of the coin which is a word has been broken by linguists, and so it appears that architecture and construction have also broken their inescapable bonds to one another.

Like fragments of a hologram which contains in itself the entire universe, like fractal objects which contain all of their information in every point, details become the points that explicitly represent the battle, finally, between structure and ornament. Once categories have disappeared, reflection folds again into an *objective* state.

The contemporary way of seeing thus finds reassurance in a plate dented by a multitude of impacts, as a paradigm of modern reality, in contrast to that other plate, perforated at a single point, by that precise insistence which represents confidence in a single view of culture.

La explicación del mundo se propone desde la dispersión aleatoria, desde la multiplicidad contemporánea de *efectos* azarosos frente a la seguridad, ya irreal, de una visión capaz de restituir de forma coherente la realidad.

Nos encontramos, pues, frente a una suerte de *singularidad*, en la que, como en la física, tenemos la certeza de que alguna, o quizás todas las leyes de relaciones, de orden establecidas, son falsas. Despedazada la fe en la trayectoria, en el argumento, en la dirección, el instante recupera su valor.

Heidegger, el más revisado desde Derrida, declara: *But we do not want to get anywhere. We would like only, for once, to get just where we are already*, reseñando cuánto la pregunta de *Quiénes somos* o *A dónde vamos* ha sido sustituida por *¿cuándo soy?*

Parece como si la realidad fuera hoy dominada por la *distancia* al mundo y en el extremo, por su ausencia. Es el *vanishing point* de la historia de la filosofía, desde que los griegos constatan que las cosas son y además cambian hasta el asombro moderno de que lo verdaderamente increíble es que las cosas existan.

Las cosas se convierten en un reto a la nada, el horizonte del Nihilismo, y el grado último se alcanza cuando la creación artística se mueve en el terreno de la desaparición, como si el mundo fuera definitivamente simétrico, y después de la primera explosión, todo volviera a comprimirse infinitamente hasta desaparecer.

Desde mi punto de vista, sin embargo, prefiero sondear esa realidad que obsesionarme en su representación, y pensar que una vez fragmentada y desaparecida una visión argumental que reduce la realidad a lo que representa, es ineludible considerar la arquitectura al menos como un hecho físico, que inevitablemente se desarrolla en el tiempo, como la música, que sólo existe en el momento en que se sucede, en que se presenta.

En los *Cuentos de la Luna Pálida de Agosto* de Mizoguchi, el artesano que vende su cerámica se da cuenta de repente, en la casa de la princesa que no existe, que su cerámica es hermosa. Sólo cuando deja de considerarla como un *objeto de cambio*, como una mercancía, cuando ya no es suya, al comer en ella, descubre su extraña belleza.

The understanding of the world is based on an improvised dispersion, a contemporary multiplicity of chance *happenings*, instead of the security, now irreal, of a vision capable of restoring reality to a coherent form.

We find ourselves then facing a state of *singularity*, in which, as in physics, we have the certainty that one or perhaps all the laws of relation, of established order, are false.

Dismissing faith in a trajectory, in argument, in direction, the instant recovers its value.

Heidegger, the most highly re-appraised philosopher after Derrida, once responded, «But we don't want to get anywhere. We would like only, for once, to get just where we are already,» when asked to speak on how the question of «Who are we?» or «Where are we going?» was substituted for «When am I?»

It would seem as if reality today is dominated by a *distance* from the world, and at an extreme by its absence. This is the «*vanishing point*» of the history of philosophy, from the time when the Greeks proved that things are and things change until the modern revelation that what is truly incredible is that things exist at all.

Things become a challenge to nothingness; the horizon of Nihilism and the ultimate degree are reached when artistic creation moves in the terrain of disappearance, as if the world were actually symmetrical, and after the Big Bang everything returns, compressing infinitely until it disappears.

From my point of view, however, I would prefer to sound this reality, whose representation obsesses me, and to think that, once an argumentative vision, that reduces reality to what it represents, breaks into fragments and disappears, it is impossible not to consider architecture at least as a physical act, which inevitably develops over time, like music, which exists only in the moment it happens, in which it is present.

In Mizoguchi's «Stories of a Pale August Moon,» an artisan who sells his ceramics realizes to his surprise, in the house of a princess *who does not exist*, that his work is beautiful. Only when he stops thinking of it as an *object of exchange*, as merchandise, when it is no longer his, eating from one of his bowls, does he discover its strange beauty.

Abrazando el cuenco, sentencia: *No sabía que los objetos también dependen del destino*, como si las cosas fueran distintas según el momento, según la luz, según los ojos del que las ve. La gente no me cree, sin embargo, cuando sostengo que puedo ver varias veces la misma película, pues no me acuerdo de ellas, como si sólo existieran cuando las estoy viendo. En realidad, y esto es lo importante, no recuerdo su argumento. Sin embargo las disfruto mucho, porque justo antes de que algo ocurra, me viene a la mente, cuando ya es inevitable, y me gusta observar la realidad en su cambio inminente, o en su perezosa eternidad, como esos jardines japoneses cuidadosamente trazados a punto de ser barridos por el viento, que sólo existen en un momento, o los cuadros de Cy Twombly en los que uno siente que acercándose clandestinamente podría borrarlos, o como esas katanas que se detienen de repente, congelando su energía, inverosímilmente cerca de las cabezas.

Frente a una cultura de la imagen quieta, fotográfica, *distante*, que se complace en la forma y su representación, o en la representación de su ausencia, el hecho físico de la arquitectura, cambiante en el tiempo, constituye todavía un hecho psicológico esencial en nuestro territorio.

Parafraseando a Verlaine, ¿no podríamos hablar, en vez de paisaje, de *arquitectura lenta*?

Artistas como Walker Evans, o la nueva Narrativa, tratan de perfilar una nueva estética que haga de lo vulgar y cotidiano tema, y de la reducción, lenguaje.

Intentan acercar la realidad a una mirada que prescinde de estrategias y se emociona ante aquella parte del mundo que ha permanecido ajena al valor de mercancía por su naturalidad en el *producirse*, por su ausencia de consideraciones estéticas o intelectuales, como si fuera acaso el último espejo roto, fragmentado y puro, donde la relación con el mundo físico pudiera todavía restituirse.

Sin embargo, su propia enunciación en forma casi de manifiesto, la conciencia de la existencia de esa sensibilidad, amenaza con convertirla de nuevo en objeto artístico, en valor de cambio en definitiva y en un último episodio de la disciplina de las argumentaciones. ¿No será acaso nostálgico cuando, convertido en mercancía estética, lo más vulgar de lo vulgar alcance precios astronómicos?

De cualquier manera, más allá de su valor estético, interesa el hecho de presentar una vía incierta que trata de recuperar la sensación frente a lo real en el tiempo, por encima del valor de la estrategia, pues aquí se vuelve la mirada hacia una realidad que cambia con el tiempo, con la luz, con la

Embracing the bowl, he says, «*I didn't know that objects also depend on destiny*,» as if things change according to the moment, the light, the eyes of the person who sees them.

People don't believe me however when I maintain that I can see the same movie several times, without remembering any of them, as if the movie only existed in the moment I am seeing it. In reality, and this is what is important, I don't remember the argument of the plot. Nevertheless I really enjoy the experience, because just before something is going to happen, I remember it, once it is inevitable, and because I like to watch reality in its changing imminence, or in its lazy eternity; like those Japanese gardens, carefully laid out on the point of being swept away by the wind, existing only for a moment; or like the paintings of Cy Twombly in which, approaching them clandestinely, one suspects that they could be erased completely; or like those katanas which hold themselves back all of a sudden, freezing their energy, unbelievably close to our heads.

Against a culture of the fixed, photographic, *distant* image, which is satisfied by form and its representation, or in the representation of its absence, the physical act of architecture, changing in time, still constitutes a psychological art essential to our territory.

Paraphrasing Verlaine, «Can we not speak, instead of landscape, of *slow motion architecture*?»

Artists like Walker Evans, or the New Narrative, outline a new aesthetic which makes of the vulgar and everyday a theme, and of reduction a language. They attempt to approach reality with a way of seeing which dispenses with strategies, and which is moved by that part of the world which has remained apart from the values of merchandising, due to its natural way of *producing* itself, its lack of aesthetic or intellectual considerations, as if it were the last broken mirror, fragmented and pure, in which a direct relation with the physical world can still be restored.

Nevertheless, in its own declarations, which are almost in the form of a manifesto, the consciousness of the existence of this sensibility threatens to convert it again into an exchange value at last, into a final episode in the discipline of argumentation. Would it not be perhaps nostalgia when, converted into aesthetic merchandise, the most vulgar of the vulgar reached astronomical prices?

textura, con el sonido, con el aire que se hace presente, que se sucede, con el *acontecimiento*, como si los arquitectos pudieran encontrar su grandeza en la *transmisión de experiencias*, que sean capaces de contener, como lo es la realidad, todas las estrategias a lo largo del tiempo.

La materia, por otra parte, carece de pensamiento, y por tanto de ideología: ésta sólo se encuentra en los ojos del espectador, como ya dijo Zola hace mucho, hablando sobre la pintura.

¿Qué otra explicación tiene que en los museos los objetos de ideologías que se repelen se presenten en franca contigüidad, sino el pensar que ésta se halla en los ojos de quien lo ve, y su propia esencia es cambiante, como si el mundo fuera un desordenado conjunto de accidentes que sólo en un instante frágil se materializa?

Por otra parte, si fuera el argumento el filtro de nuestra mirada, ¿cómo enfocar esa leve sensación de esquizofrenia que nos abraza cuando antes dos cuadros de un mismo pintor, uno nos es indiferente, y delante del otro, algo nos pincha el alma y por entre los agujeros se nos escurren las lágrimas?

Una arquitectura que es sensible a lo que le rodea, no tan sólo a lo vulgar que le rodea, es también sensible al paso del hombre a su través, cuando éste recuerda obsesionado, lo que desconoce. No hace del funcionalismo un paradigma, ni enfrenta la forma a la función. Piensa en todos los hombres como si fuera un solo hombre. Usa la técnica, pero como si fuera una máquina de escribir. Desconfía de la salvación de la forma, de la reducción a una imagen que abre el camino de la indiferencia entre lo real y lo irreal, puerta de la simulación.

¿No era acaso esto lo que quería decir Loos cuando se vanagloriaba de que su arquitectura no podía ser fotografiada, *enfriada*?

Y ve la historia no como un proceso, como una dirección, como una representación, sino como aquello por lo que pasea, como si fuera un paisaje lento y poderoso que cristaliza en nuestros ojos durante un instante. No atribuye a la historia valores *temporales de sucesión*, sino matéricos de reflexión.

In any case, beyond its aesthetic value, what is of interest is the act of proposing an uncertain path which attempts to recuperate sensation in the face of the real in time, more than just the value of the strategy, because here a way of seeing turns towards a reality which changes with time, with the light, with texture, with sound, with the air that makes it present and which succeeds it, with the *event*, as if architects could find their greatness in the *transmission of the experiences* they are capable of having, as is reality, all strategies over the course of time.

Matter, on the other hand, is lacking in thought, not to mention ideology: this is only found in the eyes of the spectator, as Zola once said when speaking on painting.

What other explanation is there for the fact that in museums, objects of opposing ideologies are openly displayed next to one another, except the thought that these ideologies are found in the eyes of those who see them; and that their own essence is changing, as if the world were a disordered conjunction of accidents which only materialized in a fragile instant?

If argument were the filter of our way of seeing, how could we bring into focus this slight sensation of schizophrenia which shelters us when, before two paintings by the same painter, one leaves us indifferent, while in front of the other, something pierces the soul, and from between the holes we wring out tears?

An architecture which is sensitive to what surrounds it (not only to the vulgar), is also sensitive to the passage of man across it, when that man recalls, obsessively, what he does not know. This architecture does not make functionalism a paradigm, nor does it confront form with function. It thinks of all men as if they were one man. It uses technology, but as if it were a typewriter. It has no confidence in salvation through form, in the reduction to an image which leads to indifference before the real and the irreal, the door of simulation.

Was it not perhaps this which Loos wanted to say when he boasted that his architecture could not be photographed *cold*? And who saw history not as a process, a direction, a representation, but as that which he passes by, as if it were a slow and powerful landscape that crystalizes for an instant before our eyes. He did not attribute to history values of *temporal succession*, but rather material values for reflection.

Franco Rella propone una *cartografía construida a ras de tierra, más parcial, pero sin duda más rica* para afrontar el quiebro de la percepción del espacio y el tiempo. En el interior de este terreno, el problema de la dirección queda sustituido por la *orientación*, en parte deudora del instinto, o al menos de la intuición.

Una vez que han desaparecido en el campo de Baudrillard *el imán de las fuentes históricas y la frontera americana de la conquista* las estrategias son sustituidas por los *acontecimientos*.

Ello significa que el sucederse de los gestos que dan forma física a la arquitectura puede parecerse a un tablero de ajedrez en el que todas las partidas son posibles, pero el interés no reside en establecer una estrategia de manifiesto cuyo fin es imponerse, ganar, una ideología en fin, sino en ser sensible a las inmensas, y tal vez secretas, relaciones de las piezas. Desde este punto de vista, la función no se refleja en la disposición de un espacio para la realización de una tarea, de forma que el concepto *cuarto de estar* se ve sustituido por *Estando*, o el *dormitorio* por *Durmiendo*.

La forma se traza con la ayuda de la geometría, para imaginar un espacio donde el mundo, la luz, la gravedad, el aire *reflexionan*.

El cálculo y la técnica se convierten en medios para sentir que las estructuras *trabajan*, inevitablemente vivas, como si fuera la dilatación de nuestras pupilas lo que crea el espacio. Y la arquitectura renuncia en cuanto tal a constituirse en mundo autónomo, encerrándose en sí misma y alejándose del hombre, perdida en un reguero de pensamientos estratégicos. Se acerca, por el contrario al hombre pues se convierte en partida abierta en la que el espectador realiza el siguiente movimiento, alterando el equilibrio.

La historia deja de ser cerrada y se convierte en un cúmulo de acontecimientos. Y tal como vemos el mundo como un desordenado bombardeo de hechos físicos que impresionan y se integran en nuestra mirada, vemos la historia del pensamiento como una pléyade de objetos también casi físicos que se relacionan con nuestra mente, convirtiendo su desarrollo en temas abiertos, sobre los que todavía mil *aperturas* son posibles.

Quizás la arquitectura es como esos fondos de los cuadros italianos del Renacimiento, en los que siempre aparece, al lado de una ruina, un *cantiere*, la historia de la materia que se ordena y se desordena, y la grandeza del arquitecto reside en transmitir, *antes* de las palabras, su experiencia del mundo. Antes de las palabras, porque todo aquello que tiene nombre, empieza a existir, y cuando algo existe en el lenguaje, ha empezado a desaparecer. Por eso Lyotard, que prefiere *tocar, saber, conocer de otra forma que no sea a través del diccionario*, nada más acabar sus dibujos, los destruye, antes de que los críticos lo hagan.

France Rella proposes a «*cartography constructed level with the ground, more partial but undoubtably richer*» in order to confront the dodge in our perception of space and time. Within this terrain, the problem of direction is substituted for *orientation*, which is partially indebted to instinct, or at least to intuition.

Once «*the magnet of historical sources and the American frontier of the conquista*» have disappeared from Baudrillard's camp, strategies are substituted for *happenings*.

This signifies that the succession of gestures which give physical form to architecture can resemble a chessboard in which all games are possible; but the real interest here does not lie in establishing a strategy in terms of a manifesto whose goal is to impose itself, to triumph, an ideology in other words, but in being sensitive to the immense and at the same time secret relation of the pieces. From this point of view, function is not reflected in the disposition of a space for the realization of a task, in such a way that the concept «*living room*» is substituted for «*Living*,» or «*bedroom*» for «*Sleeping*.»

Form is traced with the help of geometry, in order to visualize a space where the world, light, gravity and air are moved to thoughtful *reflection*.

Calculation and technique are converted into media which perceive that structures labor and are inevitably alive, as if it were the dilation of our pupils which created space. And architecture fails when, constituting itself as an autonomous world, enclosed in itself and alienated from man, it loses itself in the trap of strategic thought. If on the contrary it approaches man, then it becomes an open game in which the spectator makes the next move, altering the balance of the game.

History ceases to be closed and becomes a mass of events. And just as we see the world as a disorder bombarded by physical acts that are impressed and integrated into our way of seeing, so we see the history of thought as a pleiad of objects, also almost physical, which are connected to our minds, whose development becomes an open theme over which a thousand *apertures* still are possible.

It may be that architecture is like the background of those Italian Renaissance paintings in which there always appears beside a ruin, a quarry. The history of a material that is ordered and disordered and the greatness of the architect lie in their transmission, *before* words, of their experience of the world. Before words, because all that which has a name begins to exist, and when something exists in language it has begun to disappear. For this reason Lyotard, who prefers «*to touch, to know, to learn in another form that is not by way of a dictionary*,» as soon as he has finished a sketch, destroys it, before critics do the same.

Cuando era pequeño, veraneaba cerca de Tarragona, y recuerdo que en las tardes de agosto subíamos a la finca de unos primos en la ciudad a buscar monedas romanas bajo los pinos calurosos. Yo descubrí entonces, girando por la plazuela del Gobierno Civil, que la arquitectura era *algo*. Recuerdo esa visión del muro con sus tres ojos, de una caja en el aire como la fascinación, todavía juvenil, de que tras aquella construcción había otro mundo sugerente, inmenso, trabajoso, tal vez ineludible.

Por eso me entristezco, con el solar, cuando derribada la casa de Alejandro de la Sota en la calle Doctor Arce, aparece la simulación de una construcción de cien años antes.

Y por eso me parece que no hay arquitectura moderna y antigua, sino emocionante cuando se recorre, o fría como la muerte.

¿Dónde colocar, pues, la siguiente pieza? ¿En las negras, en la ausencia, en el concepto, o en las blancas, con todo el espectro a favor? ¿O quizás en la raya inexistente que las divide, colándonos a través del fin de la línea?

Quizás perdamos así la partida, pero, ¿es que alguien piensa todavía que la podría ganar?

When I was small, we spent summers close to Tarragona, and I remember that on August afternoons we would climb to the property of some cousins in the city to look for Roman coins under the warm pines. I discovered there, circling the small plaza of the Gobierno Civil (by A. de la Sota) that architecture was *something*. I remember a vision of the wall with its three eyes, of a box in the air, with the fascination, still juvenile, that behind that construction was another world, immense, teeming, laboring, perhaps inescapable.

For this reason I was saddened, as was the building lot, when the house of Alejandro de la Sota in the Calle Doctor Arce (Madrid) was torn down and replaced by a simulation of a construction from a hundred years ago.

And for this reason it seems to me that there is no modern or ancient architecture, but rather, emotionally moving architecture, when it occurs, or architecture that is as cold as death.

Where do we place the next piece then? On the blacks, on an absence, on a concept, or on the whites, with all the spectrum in our favor? Or perhaps on the inexistent ray that divides them, sneaking us through to the end of the line?

Perhaps in this way we have lost the game, but does anyone still believe he can win it?

* * *